

пользовать как уже опубликованный вариант перевода, так и вариации, возникающие в результате применения метода трансформации, в данном случае – подстановки других прецедентных текстов, значимых для отечественной культуры.

В исследовании предполагается использовать психолингвистические анкеты, содержащие блок вопросов о восприятии прецедентных текстов в отрывке русского перевода анализируемого романа, а также блок социологических вопросов, касающихся в основном образования информантов. Кроме того, анкетный опрос будет дополнен полустандартизированным интервью – ассоциативным тестом, где информантам будут предложены в качестве стимула соответствующие прецедентные тексты, а анализ полученных в ходе интервью реакций позволит судить о том, какие символы и коннотации связаны с каждым из исследуемых прецедентных текстов, что позволит осуществить подбор аналогов в отечественной литературе. Затем будет проведено повторное анкетирование. Согласно нашей гипотезе, при условии удачного подбора известных русскоязычному читателю текстов, узнаваемость интертекстуальных отсылок повысится.

Информанты будут разделены на две группы – лица, имеющие специальное филологическое образование, и лица, такого образования не имеющие. Отбор информантов планируется проводить методом целенаправленной малой выборки.

В настоящий момент проводится пилотажное исследование. Предварительные результаты показывают, что узнаваемость прецедентных текстов в имеющемся переводе низкая. Это вполне объяснимо, так как читателям приходится иметь дело с прецедентными текстами чужой культуры. Наблюдаются также интертекстуальные ассоциации, не предусмотренные оригиналом. Пока еще трудно судить, появились ли они в итоге мастерской компенсации переводчиком утраченной прецедентности, или же они достаточно случайны.

Примечания

¹ Мы считаем, что прецедентный текст – это языковой афоризм, который выступает чаще всего в виде «фразы, которая всем известна и потому в речи не творится заново, а извлекается из памяти» (Верещагин, Костомаров, 1990. С.71).

© Е.Н. Воронина
Санкт-Петербург

Л.Д. ЗИНОВЬЕВА-АННИБАЛ В ПОЛЕМИКЕ С М. КУЗМИНЫМ: ПОВЕСТЬ «ТРИДЦАТЬ ТРИ УРОДА» И РОМАН «КРЫЛЬЯ»

Опубликованная вскоре после «Крыльев» Михаила Кузмина, повесть Л.Д. Зиновьевой-Аннибал «Тридцать три уroda» (1907 г.) во многом

разделила драматическую судьбу кузминского творения, став объектом острых инвектив критики, обвинившей писательницу в пренебрежении нормами морали. «За эту книгу автора очень много ругали, – вспоминал Вяч. Иванов. – Ее поняли как порнографический сюжет на лесбийский мотив, неприличный, противонаравственный» (1). Примечательно, что в «одежды пламенного негодования» рядились не только критики из враждебных символизму кругов, но и представители «новой» литературы – А. Белый, З. Гиппиус. Выступая с рецензией на «Тридцать три уroda», З. Гиппиус даже предложила «похоронить» произведения Л. Д. Зиновьевой-Аннибал и М. Кузмина в «братской могиле» (2). Сегодня, когда исследователи убедительно доказывают, что упреки символистской литературе в «порнографии» должны в первую очередь «рассматриваться как факты обострившейся в начале века литературной полемики, истории публицистики и критики, а не как обнаружение истины о тех или иных авторах и направлениях» (3), трудно согласиться с уничижительными суждениями автора критической заметки. Однако нельзя не признать того факта, что «Тридцать три уroda» и «Крылья» действительно могут быть сопоставлены.

Прежде всего, обращает на себя внимание сходство сюжетной и мотивной структур произведений М. Кузмина и Л. Д. Зиновьевой-Аннибал. В центре повествования «Крыльев» и «Тридцати трех уродов» – выбор юным героем мировоззрения и жизненного пути, совершаемый им под руководством старшего товарища, наставника и друга. Основой вырабатываемого мировоззрения становится отношение к любви. В обоих произведениях очевидна ориентация авторов на древнегреческие образцы наставничества: «обучение» героев, усвоение ими центральных понятий и истин происходит посредством диалога, в беседе с наставником. Исследователями уже было отмечено, что по форме роман М. Кузмина может быть соотнесен с «Пиром» Платона (4). В качестве классического образца знаменитый диалог Платона может быть упомянут и при обращении к повести Л. Д. Зиновьевой-Аннибал. Наставники (Штруп в «Крыльях» и Вера в «Тридцати трех уroдах») олицетворяют для юных героев особый мир, живущий по законам красоты.

Для обоих произведений характерна апология эллинистического культа красоты, отрицание аскетизма и утверждение чувственной природы любви.

Важным признаком воплощаемого на страницах «Крыльев» и «Тридцати трех уродов» мира прекрасного становится его гомоэротичность. Однополюс характер любовного влечения подчеркивается, на нем настаивается. Более того, традиционная любовь противопоставляется однополюс в текстах со знаком «минус», как пошлая, обыденная и далекая от эстетических идеалов.

Объединяющие произведения Л. Д. Зиновьевой-Аннибал и М. Кузмина мотивы: любовь не есть средство биологического воспроизвод-

ства, а цель сама в себе, никакая истинная любовь не может считаться безнравственной, – в основе своей связаны с платоновской мыслью, что различие пола, влекущее влюбленных к естественному деторождению, заглушает в них духовный зов Эроса к творческому «деторождению в красоте». Обращает на себя внимание также общий мотив поругания человеком самой идеи любви и красоты, исчерпанности эстетического, а зачастую – и этического потенциала «традиционных» отношений между мужчиной и женщиной, приводящей к необходимости поиска новых (или же возвращения древних), очищенных от пошлости и похоти отношений между людьми, необходимым условием которых становится сильно развитое эстетическое чувство, побуждающее искать красоту во всех проявлениях жизни.

Освящая однополюю любовь светом истинного чувства, Л. Д. Зиновьева-Аннибал, таким образом, сближается с М. Кузминым, стоявшим на позициях «эстетического имморализма». Но лишь отчасти. По словам Т. Л. Никольской, «если герой Кузмина, покорный предуказанному ему пути любви, обретает крылья, иначе говоря, открывает перед собой дорогу к служению красоте и самоусовершенствованию, то героиню Зиновьевой-Аннибал влюбленность в девушку приводит к трагедии» (5). Иными словами, философские концепции эроса у Л. Д. Зиновьевой-Аннибал и М. Кузмина различны.

Для героев М. Кузмина бесспорно, что любовь – благая сила, что «всякая любовь – от богов». Поэтому задача человека – не противостоять этой силе, а раствориться в ней с «серафическим умилением». Рассматривая красоту и любовь как «неотъемлемое свойство Божьего творения, а не что-то противопоставленное ему или расположенное в неких недоступно высоких сферах» (6), автор «Крыльев» преодолевает символистское понимание любви как трагического противостояния космически-универсальных сил надличностного порядка и выходит к принципиально новому этапу осмысления любовной проблематики в русской литературе начала XX века. Отныне эрос в жизни человека уже не занимает главенствующего, как у символистов, места. Возвращая ему «земные», «человеческие» измерения, М. Кузмин лишает любовь того трагического ореола, который ей придавали символисты, для которых она всегда – роковая борьба между добром и злом, и герой которых всегда в ситуации нравственного выбора. Для произведений М. Кузмина естественно, что каждый из «плавающих-путешествующих» в итоге находит свое счастье.

Иначе понимала любовь Л. Д. Зиновьева-Аннибал. Кузминское «эротико-эстетическое приятие жизни» было чуждо писательнице, в традициях символизма разрабатывавшей в своих произведениях поэтику «больших чувств и катастроф». Трагическое – основа ее концепции эроса.

Эрос Л. Д. Зиновьевой-Аннибал далеко не всегда проливается на мир

«божьей благодатью». Его природа антиномична: он сочетает любовь и ненависть, предстает неотделимым от Страсти и Смерти – через них он преобразует, возводит к Богу. Это Бог-демон, равно способный наполнить душу человека сиянием божества и испепелить ее адским огнем страсти.

Восприятие эроса как борьбы нераздельно-неслиянных, «кровно связанных» друг с другом и, одновременно, противоположных начал в произведениях Л.Д. Зиновьевой-Аннибал нередко делает невозможным счастливое разрешение любовной коллизии и реализацию утопического проекта преобразования мира любовью. Отсюда – полный трагизма пафос «прометейзма» и «богоборчества», нашедший выражение в экспрессионистической манере повествования, составляющей характерную черту стиля «Тридцати трех уродов». Названный Г. Чулковым «истерическим лиризмом» (7), этот стиль разительно контрастирует с «прекрасной ясностью» повествовательной манеры М. Кузмина.

Обращая внимание на сложный характер личных взаимоотношений Л.Д. Зиновьевой-Аннибал и М. Кузмина, Т.Л. Никольская высказывает предположение, что «Тридцать три урода» могли быть задуманы как полемика с М. Кузминым (8).

В эпистолярном наследии писательницы и дневнике М. Кузмина мы порой действительно встречаем явно недружелюбные отзывы друг о друге, но принципиальное значение для нас имеет тот факт, что за непростыми личными отношениями Л.Д. Зиновьевой-Аннибал и М. Кузмина стояли серьезные и содержательные расхождения идеологического порядка. Как отмечает Н.А. Богомолов, полемика внутри «Гафиза» временами приобретала масштабы, «выходящие за рамки только литературных споров», становясь «одним из существенных аспектов мироосмысления» (9). При этом Вячеслав Иванов с женой и Кузмин зачастую оказывались по разные стороны баррикад.

В контексте обсуждаемой темы особый интерес вызывает одно письмо Л.Д. Зиновьевой-Аннибал июня 1906 года, свидетельствующее о напряженном идеологическом противостоянии, царившем на «Башне» во время работы писательницы над «Тридцатью тремя уродами»: «Пришли Гафиситы: Сомов <...>, Нувель, Бакст, Кузмин. <...> Идет огромный спор «за души» между Вяч<есла>вом и КузминыМ. Вячеслав требует энергетичности, воления преобразовательного, <...>, а Кузмин покорствует Смерти, Страсти и своим желаниям и своей роковой минуте, ибо он глубокий фаталист. Я его определяю как ангела-хранителя Майи – покровы цветного мира, как единственно данного, любящего «эти хрупкие вещи» просто за хрупкость их. И что же было бы с жизнью, если никто не любил бы ее покорною благословляющею любовью, готовою пассивною волею и на любовь, и на смерть? Но Вячеслав его определяет как «горницу прибранную», в которую «поселился Сатана», как одержимого и сам себе неведомо творящего дело Духа Тьмы и Смерти. Не

знаю, кто прав, но мне скучно все, что около этого самого Сатаны, ибо я этого не понимаю. А если наш Антиной (*М. Кузмин* – Е.В.) таков, то тем хуже для него. Мне же почти все равно» (10).

Творчество М. Кузмина его современниками оценивалось по-разному. Подчас оценки были самыми противоположными. Одни видели в его стихах и прозе образец «изящного эпикуреизма». Другие писали об обманчивости кажущейся «простоты и ясности» его произведений. К настоящему времени литературоведением доказано, что кузминское «эротико-эстетическое приятие жизни» не было одноплановым, что «легкость» и «красочность» сочетались в его творчестве с «глубинным трагизмом». Из приведенного письма Л. Д. Зиновьевой-Аннибал, однако, очевидно, что в восприятии писательницы М. Кузмин в первую очередь предстает как эстет, певец «покрова цветного мира», упивающийся красотой «мига», характерное для его творчества соединение и примирение противоречий трактуется как нежелание их видеть, а отказ от «прометеизма» и «богоборчества» – как фатализм.

Примечания

1. Альтман М. С. Разговоры с Вяч.Ивановым. СПб., 1995. С.56.
2. Антон Крайний. «Братская могила» // Весы. 1907. №7. С.57–61.
3. Минц З.Г. К изучению периода «кризиса символизма» (1907-1910) // Уч. зап. ТГУ. Вып.881. Блоковский сборник Х. Тарту, 1990. С.4.
4. Богомолов Н.А., Малмстад Дж. Михаил Кузмин: искусство, жизнь, эпоха. М., 1996. С.12.
5. Никольская Т.Л. Творческий путь Л. Д. Зиновьевой-Аннибал // Уч. зап. ТГУ. Вып.813. Тарту, 1988. С.129.
6. Богомолов Н.А., Малмстад Дж. Цит.соч. С.82.
7. ОР РГБ. Ф.109. Карт.36. Ед.хр.3. Л.48
8. Никольская Т.Л. Цит.изд. С.130
9. Богомолов Н.А. Петербургские гафизиты. // Серебряный век в России. М., 1993. С.187
10. Там же. С.188.

© А.В. Глушко
Екатеринбург

МЕТАФОРА И МЕТАФОРИЗМ. К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

В XX веке одним из наиболее «популярных» тропов в поэтической речи становится метафора. Поэт, и в прежние литературные эпохи чувствовавший свою обособленность, оторванность от мира, в начале XX века ощущает мощную потребность в инструментарии, который позволил бы ему совместить понятия, связать разрозненные кусочки мира в подобие единой картины, не обобщив при этом мировосприятие, но ин-

58